



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Żywe czy martwe? O ewolucji warstwy melodycznej polskich pieśni religijnych

Author: Antonina Szybowska, Paweł Wąsowicz

Citation style: Szybowska Antonina, Wąsowicz Paweł. (2007). Żywe czy martwe? O ewolucji warstwy melodycznej polskich pieśni religijnych. "Teksty z Ulicy. Zeszyt memetyczny" (2007, nr 11, s. 61-68)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ANTONINA SZYBOWSKA, PAWEŁ WĄSOWICZ

ŻYWE CZY MARTWE?

O EWOLUCJI WARSTWY MELODYCZNEJ POLSKICH PIEŚNI RELIGIJNYCH

O pieśni kościelnej napisano już wiele. Tak wiele, że dziwnym wydawać się może podejmowanie tego tematu po raz kolejny. W licznych śpiewnikach zamieszcza się szerokie słowa wstępne dotyczące muzyki kościelnej, a pieśni religijnej w szczególności. Istnieją obszerne opracowania teologiczne dotyczące tej muzyki¹, rolę śpiewu i muzyki w liturgii omawiają oficjalne dokumenty kościoła katolickiego. Z tej obszernej, gromadzonej przez wieki literatury wyłania się obraz muzyki sakralnej jako siedliska stabilności, niezmienności, konserwatyzmu formy.

Zdaniem niektórych autorów polska pieśń religijna posiada szczególne właściwości. Poza „genetycznie” wręcz uwarunkowaną stałością i konserwatyzmem ma ona bowiem charakteryzować się dodatkową jakością: wyraźną obecnością mocno zaznaczonych w niej akcentów narodowych. We wstępie do jubileuszowego wydania najpopularniejszego polskiego śpiewnika kościelnego księdza Jana Siedleckiego, muzykolog Hieronim Feicht pisał nawet, że czynnik narodowy tak silnie obecny jest w polskiej pieśni kościelnej, że „polskość i katolicyzm” traktować można tutaj jako synonimy².

Czy jest tak w istocie? Kiedy dokładniej zastanowimy się nad problemem pieśni religijnej, zwłaszcza w kontekście dokonań współczesnej nauki o ewolucji replikatorów, dojdziemy do przekonania, że taki stan rzeczy byłby co najmniej dziwny. Dlaczego? Z kilku przynajmniej powodów..

W swej, kładącej podwaliny memetyki książce *Samolubny gen* Richard Dawkins bowiem posługuje się właśnie melodią jako przykładem na zjawisko transmisji kulturowej rejestrowanej nawet wśród zwierząt, dowodząc, że pieśń lub melodia nie są niczym innym, jak memem propagowanym w kulturze przez wykonawców muzyki. „Melodie” sytuuje on wręcz w *definiensie* memu, twierdząc: *Przykładami memów są melodie, idee, obiegowe zwroty, fasony ubrań, sposoby lepienia garnków lub budowania łuków*³. Przytaczając badania P.F. Jenkinsa⁴ nad ptakiem żyjącym u wybrzeży Nowej Zelandii – kurobrodem siodłatym – obrazuje on zjawisko przekazywania melodii śpiewanych przez ptaki należące do różnych „grup dialektycznych”, wypracowujących odmienne zestawy śpiewów, niedziedziczonych na drodze genetycznej. Ptaki uczyły się ich przez naśladownictwo. Sam Jenkins był świadkiem narodzin nowej melodii, która – według niego – powstała przez pomyłkę w naśladownictwie, a więc w efekcie mutacji zaistniałej podczas kopiowania się pieśni od osobnika do osobnika. Czy podobne zjawisko nie może zachodzić także w łonie kościoła, w skarbcu memów, jakim jest ogół pieśni religijnych stano-

¹ Por. *Musicam Sacram*, Święta Kongregacja Obrzędów, 05.03.1967 AAS 59(1967) 300-320; *Musicae Sacrae Disciplina*, Encyklika Piusa XII, 22.12.1955 AAS 45 (1955) 736-784; J. Waloszek: *Teologia Muzyki*. Opole 1997.

² J. Siedlecki: *Śpiewnik kościelny* (praca zbiorowa pod red. K. Mrowca). Kraków 1990.

³ R. Dawkins: *Samolubny gen*. Przeł. M. Skoneczny, Warszawa 1996, s. 266

⁴ P.F. Jenkins: *Cultural transmission of song patterns and dialect development in free-living bird population*. *Animal Behaviour* 1978, 26: 50 – 78.

wiących „muzykę świętą”? Czyż nie jest tu możliwe kopiowanie motywów melodycznych lub rytmicznych i wplatanie ich jako części nowych utworów? Czy rzeczywiście polska pieśń kościelna stanowi, jak chciał Feicht, (a co Dawkinsowi zapewne wydałoby się i zdumiewające, i nieprawdopodobne) niezdobytą twierdzę, gdzie memy narodowej tradycji i religii spłotły się w jedno tak silnie, że nie dopuszczają żadnych konkurentów z innych pul memowych? Ponieważ byłoby to sprzeczne z głównymi założeniami memetyki, postanowiliśmy przyjrzeć się tej kwestii z bliska, stawiając dodatkowo kilka pytań szczegółowych, a mianowicie: czy do polskiej pieśni religijnej nie przenikają obce replikatory? Czy zmiennom mutacyjnym może podlegać tylko warstwa muzyczna zapisana w nutach, czy może także słowa pieśni? Jak wygląda zmienność i ewolucja pieśni kościelnej i piosenki religijnej? Jakie są ich losy? Zaznaczmy, iż są to tylko niektóre z pytań, jakie stawialiśmy sobie, rozpoczynając nasze badania nad pieśnią kościelną, widzianą okiem muzykologa i biologa równocześnie.

Można by jednak, całkiem zasadnie, postawić pytanie: Dlaczego właśnie pieśń kościelna stanowi dobry model do tego rodzaju badań? Jest kilka przyczyn tego stanu rzeczy. Najważniejsza jest jednak następująca kwestia: muzyka kościelna jest niewątpliwie muzyką żywą, wykonywaną codziennie przez setki tysięcy wiernych w tysiącach kościołów. To czyni ją podatną na ewolucję. Jeśli coś, w tym przypadku melodia lub tekst, żyje, wydaje się niemożliwe, by nie ewoluowało. Po drugie z całą pewnością założyć można swoistą dyfuzję, przepływ memów pomiędzy różnymi pulami: na przykład pomiędzy pieśnią kościelną w Polsce i w Niemczech, Śląskiem a Małopolską, a nawet sąsiednimi parafiami czy wreszcie między muzyką religijną a innymi rodzajami muzyki, zwłaszcza atakującą nas zewsząd muzyką popularną. Na dodatek wspólnoty wykonujące te śpiewy są na tyle zamknięte, że przepływ memów pomiędzy nimi, choć niewątpliwym, wydaje się być na tyle ograniczony, że nie uniemożliwia dywergencji niektórych motywów melodycznych, spowodowanej izolacją, a następnie dalszego ich kopiowania i kolejnych etapów „rozprzestrzeniania”. Obecność tego zjawiska potwierdzają różne wersje popularnych pieśni kościelnych śpiewanych w różnych rejonach naszego kraju, o czym będzie jeszcze mowa. Te dwa czynniki odróżniają znacząco muzykę kościelną od innych rodzajów muzyki.⁵ Z tych właśnie przyczyn – oraz naturalnie z racji naszych wieloletnich zainteresowań – „muzyka święta” została wybrana tu jako modelowa w ewolucjonistycznych dociekaniach nad płodnością, wiernością kopiowania i zmiennością memów.

Nasze badania przeprowadzone zostały na terenie ograniczającym się do archidiecezji częstochowskiej i krakowskiej, co pozwoliło na wyodrębnienie dwóch dość podobnych do siebie pul memowych i obserwację pojawiającej się w nich zmienności. Jako materiał do badań posłużyła nam publikowana literatura muzyczna, używana w praktyce liturgicznej (parafialnej, ale i w środowiskach duszpasterstw akademickich) na terenie obu archidiecezji oraz wieloletnie, samodzielnie poczynione obserwacje. Te ostatnie są o tyle istotne, że wiele wariantów pieśni śpiewanych w kościołach, świadczących o tym, że pieśń religijna stanowi żywy i ciągle zmieniający się organizm, nie znalazło ciągle swojego odbicia w śpiewnikach. Często zdarza się także, że w praktyce liturgicznej wykonywane są śpiewy nigdy nie publikowane w oficjalnej literaturze muzycznej. Dla badacza stanowią natomiast niesłychanie cenną skarbnicę wiedzy o zmienności i ewolucji pieśni.

⁵ Wydaje się, że podobne wzorce zmienności generuje także muzyka i w ogóle twórczość ludowa. Jest to niewątpliwie obszar eksploracyjny, który czeka na podjęcie badań wykorzystujących doświadczenia memetyki jako punktu wyjścia w badaniach naukowych. Na ten temat zob. także: D. Wężowicz-Ziółkowska, *Mowa a strategię memetycznego przetrwania. Prolegomena do memetycznych studiów nad oralnością*, w: *Teksty z Ulicy. Nr 10. Zeszyt memetyczny*, pod red. D. Wężowicz-Ziółkowskiej, współpraca M.Noszczyk, Katowice 2006.

Wśród warstwy melodycznej wskazanego zasobu pieśni można zauważyć wyraźnie rysujący się kilkupoziomowy podział. Daje się zatem wyróżnić:

I. Grupę pieśni, w obrębie której głównym kryterium wewnętrznego podziału będzie pochodzenie melodii: A) melodie, których autorzy pozostają anonimowi, B) melodie autorów znanych częściowo (wyjaśnienie za chwilę) oraz C) melodie, których twórcy figurują jako osoby o znanym imieniu i nazwisku.

II. Grupę tzw. kontrafaktur – pieśni, których teksty opracowane zostały w melodie innych utworów.

Oczywiście, podział taki zakłada pewien margines błędu. Wszak nie zawsze bowiem kompozytor jest przez autora śpiewnika uwzględniony, z czym mamy do czynienia zwłaszcza w przypadku niezbyt starannie wydawanych śpiewników internetowych, czy śpiewników różnych młodzieżowych grup religijnych, z których staraliśmy się, opracowując ten temat, nie korzystać bez uprzedniej weryfikacji w pewniejszych źródłach. Czasem pojawiają się informacje niepełne lub zgoła wprowadzające w błąd. Ponieważ jednak interesuje nas tutaj funkcjonowanie pieśni w dzisiejszej praktyce organistowskiej, a nie śledzenie historii każdego pojedynczego utworu, zaproponowany wyżej podział wydaje się zatem najbardziej klarowny i oczywisty, acz wymagający pewnego omówienia, które poniżej.

I A) Melodie, których autorzy pozostają anonimowi, to ilościowo największa grupa pieśni, bynajmniej wewnętrznie nie jednorodna. Można wyróżnić w niej co najmniej pięć odrębnych podgrup (między którymi to zbiorami daje się jednak czasem zauważyć części wspólne), wyodrębnionych według informacji, jaką odbiorca otrzymuje wraz z drukowaną w śpiewniku wersją pieśni, a która, dookreślając genezę utworu, może wpływać na jej odbiór. Wyróżniamy tu więc podgrupy podzielone ze względu na:

a. **czas powstania.** Najczęściej adnotacje takie dotyczą utworów należących do muzyki dawnej i podawany jest jedynie wiek, z którego pochodzą. Przykładowo wiek XV – *O zbawcza Hostio (O salutaris Hostia)*, XVI – *Wesoły nam dzień dziś nastał*, XVII – *Stała matka boleściwa (Stabat Mater dolorosa)*, XVIII – *U drzwi Twoich stoję Panie*.

b. **źródło, z którego owa melodia pochodzi,** którym zazwyczaj jest znany **śpiewnik**. Spośród tradycyjnych, znanych śpiewników polskich należy wymienić *Kancjonał Stanińtecki* (m.in. chętnie wykonywana przez chóry kolęda *Nuż my dziś krześcijani*), śpiewnik księdza Mioduszewskiego (*Wesoły nam dzień dziś nastał, Krzyżu święty nade wszystko*), czy Surzyńskiego (*O matko miłościwa*). Często występuje też znany śpiewnik protestancki *Stralsunder Gesangbuch (Głos imię Pana)* czy pochodzący z 1632 roku zbiór *Geistliche Kirchengesänge (Radośnie Panu pieśń śpiewajmy)* lub nieco mniej znane śpiewniki angielskojęzyczne, jak np. *Living Sound (Jezus jest tu)*.

c. **wspólnotę religijną, w obrębie której powstała i została upowszechniona dana melodia.** Tu znakomitym przykładem są liczne tzw. śpiewy z Taizé. W Polsce takimi wspólnotami bywają ośrodki akademickie (np. melodia psalmu z łódzkiego ośrodka akademickiego czy *Idzie mój Pan* powstała w Domikańskim Duszpasterstwie Akademickim w Poznaniu) lub zgromadzenia zakonne (np. melodia *Pan Jezus grzechy nasze* opatrzona jest adnotacją „Benedyktyni Tynieccy”; *Przybądź Stwórco Duchu Boży* to „melodia salezjańska”, a *O błogosławiona duszo* pochodzi „ze śpiewnika franciszkańskiego”).

d. **miejsce powstania melodii.** Już pobieżny przegląd śpiewników ukazuje dużą rozpiętość geograficzną terenów, skąd według ich redaktorów mają pochodzić melodie (inna sprawa, że dane te wydają się być traktowane dość swobodnie, informacje są zazwyczaj zaledwie ogólnikowe, bez jakichkolwiek szczegółów, nie mówiąc już o dokładnej bi-

bliografii). Mamy więc melodie niemieckie (*Bóg jest miłością*), francuskie (*Jezusa ukrytego, Królowej Anielskiej śpiewajmy*, czy *Po górach, dolinach* z Lourdes), hiszpańskie (*Potrzebuje cię Chrystus, by miłować*), sycylijskie (*Pełna świętości i pobożności*), irlandzkie (*O Matko łaskawa*), morawskie (*Ciebie na wieki*), żydowskie (*Weselić się będzie, Chcę uwielbiać Twoje imię, Gdy Boży Duch wypełnia mnie*) czy „bizantyjskie” (*Dajesz Jezu ciało swe*). Adnotacja „pieśń murzyńska” czy „melodia amerykańska” odsyła zazwyczaj do muzyki gospel czy spirituals (*Gdy kiedyś Pan powróci znów*⁶, *Idź rozgłoś to po górach*, czy *Tyś w wieczniku*, będąca kontrafakturą *Nobody knows...*). Osobną grupę stanowią pieśni rodzime, kojarzone w śpiewnikach z konkretnymi regionami Polski, przy czym często jest tak, że melodia lokalna podana jest jako alternatywna do tej bardziej znanej, ogólnopolskiej (np. melodia śląska do śpiewanej podczas podniesienia *Tantum ergo – Przed tak wielkim sakramentem* lub śląska melodia gregoriańskiej sekwencji *O Stworzycielu Duchu przyjdź*). Szczególnie często i, co warto podkreślić, na terenie całego kraju napotyka się także wersje krakowskie melodii, najczęściej sprowadzające się jedynie do nieco odmiennego zakończenia (*Kto się w opiekę, Wesoly nam dzień dziś nastał*).

e. tradycję religijną i zarazem krąg kulturowy, w jakim powstała dana melodia. Chodzi tu o towarzyszącą pieśni adnotację przypisującą daną melodię bądź do chorału gregoriańskiego (czasem pojawia się tu określenie „melodia rzymska”; przykłady można mnożyć, np. obowiązkowe podczas ceremonii pogrzebowych *Salve Regina / Witaj Królowo*, czy oparte na tekście hymnu św. Tomasza z Akwinu *Zbliżam się w pokorze*). Druga wielka kulturowa tradycja to liturgia wschodnia. Melodie wywodzące się z niej określane bywają jako „prawosławne” (jedna z wersji *Ojciec nasz*). Jest ich jednak w (nie tylko dzisiejszej) polskiej praktyce liturgicznej wyjątkowo niewiele. Niewspółmiernie częściej występują melodie protestanckie (*O Głowo, coś zraniona; Być bliżej Ciebie chcę*).

Grupę I.B) tworzą melodie, których autorzy są znani jedynie częściowo – mamy tu na myśli tych kompozytorów muzyki przede wszystkim dawnej, których historia zna jedynie z monogramów (np. Anonim I.R., autor muzyki do tekstów psalmów w przekładzie Jana Kochanowskiego, np. *Będę Cię wielbił, mój Panie, czy Królu Niebieski*). Ciekawe, że do grupy tej należą kobiety-kompozytorki, będące siostrami zakonnymi. W tym przypadku śpiewniki podają jedynie imię oraz nazwę zgromadzenia, do którego siostra należy (np. s. Magdalena Nazaretanka, autorka bardzo popularnych dziś pieśni *Panience na dobranoc, Mój Mistrzu, Co jest najważniejsze, Panie przebac nam*)⁷.

Grupa melodii I.C) a więc tych, których autorzy są znani, nie jest jednorodna i ujawnia wewnętrzne zróżnicowanie chronologiczne na kompozytorów piszących przed II Soborem Watykańskim oraz autorów współczesnych⁸. I tak, zdając sobie sprawę z bogactwa złotego wieku muzyki polskiej, w śpiewnikach stwierdzamy przede wszystkim obecność Mikołaja Gomółki jako autora *Kleszczmy rękoma*⁹ czy *Nieście chwałę, mocarze*. Inne przykłady to *Ach, mój niebieski Panie* Wacława z Szamotuł oraz Jan Sebastian Bach jako autor *Stworzycielu gwiazd świecących* (tekst św. Ambrożego), czy pieśni dla dzieci *Weź*

⁶ Piosenka pod tytułem *When the Saints go marching in*

⁷ Znamienna jest niemal nieobecność kobiet-kompozytorek wśród autorów utworów powstałych przed *Vaticanum Secundum*. Filomena Brzezińska, autorka *Nie opuszczaj nas, Matko* z 1861 stanowi wyjątek.

⁸ Podział taki jest w pewności dyskusyjny, pierwsza grupa autorów jest rzeczywiście obszerna i zdajemy sobie sprawę, że zaszeregowanie do niej kompozytorów z tak rozległego obszaru czasowego może budzić wątpliwości. Z drugiej jednak strony warto przypomnieć, że w artykule tym przebogaty świat polskiej muzyki religijnej widziany jest poprzez wąski pryzmat praktyki dzisiejszej, repertuaru, który wykonuje się najczęściej i na który natknąć się można w popularnych, wykorzystywanych dziś przez organistów śpiewnikach.

⁹ Tekst psalmisty w tłumaczeniu Jana Kochanowskiego, zawarty w *Melodiae na Psalterz Polski uczynione* pojawia się często w błędnie, uwspółcześnionej pisowni *Klaszczmy rękoma*.

Jezusie życie me. Jednak bezsprzecznie najczęściej występują kompozytorzy polscy XIX wieku i początku XX: Karol Kurpiński (*Na stopniach Twego upadamy tronu, Święty Boże*), Stanisław Moniuszko (*Ojcie z niebios, Boże, Panie*), Feliks Nowowiejski (*Nie rzucim Chryste świątyń Twych*), ks. Antoni Chlondowski (*Maryjo, ja Twe dziecko*) i Feliks Rączkowski (*Króluj nam Chryste*).

W utworach powstałych w drugiej połowie XX wieku nazwiska kompozytorów pojawiają się bezsprzecznie częściej, a są to zarówno artyści znani ze swojej sztuki kompozytorskiej na całym świecie (Stefan Stuligrosz *Duszo Chrystusowa*, Józef Świder *Kyrie*), jak i osoby mniej znane, działające przede wszystkim na skromniejszym polu muzyki o niższym stopniu trudności wykonawczej, przeznaczonej do wykonania przez wiernych w parafiach. Nierzadko utwory powstają w ścisłym związku z uroczystościami okolicznościowymi (Katarzyna Gaertner: msza *Pan moim przyjacielem*, Zofia Jasnota *Matka (Była cicha...)*; Alicja Gołaszewska: *Czarna Madonna, Matko, Tyś naród polski*, Roman Dwornik: *Cóż Ci Jezu damy?*).

Grupa II. dotyczy nie tylko melodii, ale i warstwy słownej pieśni. Chodzi tu o tzw. kontrafaktury, często spotykane wśród popularnych dziś w Polsce pieśni, choć w tym kontekście mówimy również o piosenkach¹⁰. Mamy tu do czynienia z prostym zabiegiem polegającym na „pożyczeniu” znanej już i najczęściej popularnej melodii i podłożeniu odpowiednich, religijnych słów¹¹. Często nawiązują one w jakiś sposób do słów oryginalnych, kiedy indziej nie mają z oryginałem nic wspólnego, bazując wyłącznie na jego popularności. Nie jest to zjawisko ani nowe, ani specyficznie polskie, gdyż stanowiło praktykę stosowaną już w średniowieczu, zaś popularne jest na całym świecie¹².

Ciekawy przykład stanowi tu piosenka *Wszystkie moje troski*, będąca pod względem melodycznym fragmentem znanej rock-opery *Jesus Christ Superstar*¹³. Tekst drugiej zwrotki wyraźnie nawiązuje do oryginału, pierwsza jest nieco zmieniona, natomiast trzech kolejnych próżno szukać w tekście oryginalnym. Tym, co wydaje się bezsprzecznie odróżniać funkcjonującą w środowiskach młodzieżowych w Polsce piosenkę od fragmentu wspomnianej rock-opery, jest fakt, iż piosenka ta stanowi fragment niejako „wydarty” z oryginalnego dzieła, bez uwzględniania roli, jaką pełnił on w całości. W efekcie zanika zupełnie zarówno kontekst dramatyczny (w oryginale te dwie zwrotki wykonywane przez chór Apostołów powtarzają się trzykrotnie na tle pełnego dramatyzmu i emocji dialogu Jezusa i Judasza), jak i muzyczny (spokojna, stonowana, nawet dziecinna melodia o klarownym, homofonicznym akompaniamencie opartym na prostej harmonice funkcyjnej stanowi ostry kontrpunkt do pełnego emocji, dysonansów, operującego całkowicie odmiennymi pod względem muzycznym środkami *quasi* recytatywu Jezusa i Judasza). A przecież to kontekst decyduje o sensie całej sceny. Bez niego otrzymujemy „produkt” miałki, bezkonfliktowy, infantylny.

Przykłady kontrafaktur można mnożyć. Ich pierwowzorami są zarówno pieśni ludowe różnych narodów, pieśni religijne innych wyznań, jak i piosenki z kręgu muzyki rozrywkowej. Posłużymy się tutaj tylko kilkoma przykładami.

¹⁰ W zasadzie grupa ta dotyczy nie tyle pieśni, co piosenek religijnych – różnica istotna, determinująca zarówno podmioty wykonawcze – najczęściej są to grupy młodzieżowe, jak i miejsce w strukturze Mszy św. – piosenki wykonywać można dopiero po zakończeniu liturgii, czyli po rozesłaniu *Ite missa est*. Praktyka jednak wygląda naturalnie zupełnie inaczej. Znane są przypadki wykonywania np. zupełnie niereligijnej przecież piosenki zespołu Skaldowie *Jest taki dzień* w okresie Bożego Narodzenia.

¹¹ Por. A. Szybowska: *O kontrafakturach, missae parodiae i „wędrujących melodiach” w muzyce (nie tylko) dawnej*. w: Teksty z Ulicy. Nr 10. Zeszyt memetyczny, pod red. D. Węzowicz-Ziółkowskiej, współpraca M. Noszczyk, Katowice 2006.

¹² Por. muzyczno-estetyczne założenia związane z powstaniem chorału protestanckiego.

¹³ Autorzy: Tim Rice itd. Muz. Andrew Lloyd Webber i tekst Tim Rice, 1970.

Znaną i często wykonywaną podczas koncertów pieśnią Murzynów amerykańskich, utrzymaną w estetyce muzyki Negro Spirituals jest *Nobody knows the trouble I see*. Tożsamość jej kompozytora nie jest do końca potwierdzona, w niektórych publikacjach melodia przypisywana jest Harremu Ahader Burleigh, w innych, w tym w wielu polskich wydawnictwach, uznawana jest za „tradycyjną”¹⁴. Doczekała się ona również wersji używanej w polskich kościołach. Melodia zwrotek stanowi niemal dokładną kopię amerykańskiego pierwowzoru, natomiast słowa zostały przerobione tak, aby wyrażały treści związane z misterium eucharystycznym i nawiązywały do ostatniej wieczerzy. W polskich śpiewnikach pieśń tę znajdujemy pod tytułem *Tys w wieczniku chlebem się stał*.

Kolejnym przykładem niech będzie dobrze znany szczególnie w anglosaskim kręgu kulturowym hymn chrześcijański noszący tytuł *Amazing Grace*. Słowa do tej pieśni ułożył w 1772 roku John Newton¹⁵. Początkowo śpiewano ją do wielu różnych melodii, aż do czasu opublikowania jednego z najbardziej znanych i cenionych śpiewników amerykańskich Southern Harmony. Wtedy to pieśń Newtona została, jak się wydaje już na zawsze, złączona ze znaną w dzisiejszych czasach melodią. Sama melodia ma także ciekawą historię, do dziś nie do końca poznaną. Jest to prawdopodobnie szkocka lub irlandzka melodia ludowa, skomponowana w ścisłej pentatonice i zapewne przeznaczona pierwotnie do wykonywania na dudach.

Najbardziej znanym przykładem kontrafaktury na bazie muzyki rozrywkowej jest natomiast pieśń *Panie proszę przyjdź*, którą na terenie diecezji sosnowieckiej wykonuje się często podczas uroczystości ślubnych. Tutaj melodia zapożyczona została z całkiem niedawno skomponowanego przeboju, wylansowanego przez zespół Abba, pt. *The winner takes it all*. Polska wersja, dotąd nie opublikowana w żadnym oficjalnym, drukowanym śpiewniku¹⁶, jednak znana i używana przez wielu organistów i animatorów grup młodzieżowych, różni się od oryginału tylko słowami, które, jak to zwykle bywa w przypadku kontrafaktur tego rodzaju, zostały napisane na nowo, aby wyrażały stosowne do okoliczności treści religijne.

Pokrewnym do wyżej opisanych zjawiskiem, charakterystycznym, jak się wydaje, dla polskiej muzycznej praktyki religijnej, jest występowanie dwóch różnych tekstów do jednej melodii. Za ilustrację niech posłużą powszechnie znane pary pieśni „obsługiwane” przez wspólną linię melodyczną: *Kiedy ranne wstają zorze / Wszystkie nasze codzienne sprawy*; *Rota / Nie rzucim Chryste świętyń Twych*; *Boże, coś Polskę / Serdeczna Matko*; *Magnificat / Kanty Zachariasza*¹⁷.

Przeprowadzony przez nas rekonesans pieśni zawartych w śpiewnikach wykorzystywanych w dzisiejszej praktyce organistowskiej dowodzi, iż współczesna polska praktyka muzyczna z punktu widzenia osoby o doświadczeniu organistowskim to istny konglomerat współwystępujących obok siebie stylów, konwencji, tradycji. Jednak głębsza analiza materiału melodycznego ujawnia ciekawe procesy swoistej ewolucji multiplikujących się muzycznych struktur, prowadząc nas do kilku zaskakujących wniosków, które zestawiamy poniżej.

¹⁴ *Negro Spirituals. Pieśni Murzynów amerykańskich na chór dziecięcy z akompaniamentem fortepianu*. Tom 2, zebrał i opracował Włodzimierz Sołtysik, Warszawa 1993.

¹⁵ John Newton: *Olney Hymns in three books*. London 1772.

¹⁶ Pomimo to zarówno słowa jak i chwyt gitarowe znaleźć można w wielu serwisach internetowych poświęconych muzyce kościelnej wykorzystywanej przez grupy młodzieżowe, np.: www.spiewnik.com www.religijne.axt.pl, www.warszawa.oa-za.org.pl, www.giszowiec.org/spiewnik.htm.

¹⁷ *Kto się w opiekę / Wisi na krzyżu* rozpoczynają identyczne 4 takty, dalszy ciąg melodii obu pieśni różni się od siebie.

1. Niewątpliwie najstarszy śpiew kościoła zachodniego, chorał gregoriański, pozostaje nadal żywą inspiracją. Do jego idiomu z dużym powodzeniem nawiązują, co ciekawe, kompozycje liturgiczne całkiem współczesne, czego zadziwiającym przykładem mogą być *Ciebie Boga wysławiamy* (melodia – ks. Chlondowski) czy melodia sekwencji *Victime Paschali Laudes – Niech w święto radosne Paschalnej Ofiary* ks. Ireneusza Pawlaka. Inne przykłady, to kompozycje Jacka Gałuszki, czy Mariana Machury (*Twórco gwiazdzistych przestworzy* do tekstu św. Ambrożego, hymn brewiarzowy *Otwórz się niebo pokryte chmurami*). Dziwi natomiast zupełna niemalże nieobecność melodii zapożyczonych z tradycji prawosławnej, przy naprawdę dużej reprezentacji struktur melodycznych identyfikowanych z chorałem protestanckim.

2. Sprawa autorstwa nie wydaje się stanowić większego problemu dla wydawców śpiewników. Często autorzy są po prostu pomijani. Ich nazwiska najczęściej pojawiają się przy pieśniach nowo powstałych, wpisujących się bądź w ramy uroczystości okolicznościowych (Kongresy Eucharystyczne, obchody rocznicowe czy jubileuszowe), bądź w aktualne w kościele współczesnym dyskursy, takie jak: pieśni ekumeniczne, papieskie, misyjne, patriotyczne, dotyczące obrony życia poczętego itp.¹⁸. Praktyka jednak wskazuje, że nawet wtedy nazwiska twórców, choć podawane w chwili powstania pieśni, po jakimś czasie już nie są drukowane. Podobny mechanizm działa w przypadku upowszechniania się utworów konkretnych twórców i zespołów np. Arki Noego (*Taki mały, taki duży* i inne pieśni dla dzieci)

3. Na charakter materiału melodycznego pieśni wpływać może także okres roku liturgicznego. Kolędy to oddzielna grupa najbardziej chyba świeckich pod względem melodycznym pieśni i w zasadzie jedynie tu wyraźnie widać ów specyficznie „polski” charakter niektórych utworów, polegający na wykorzystaniu określonej rytmiki tanecznej: np. poloneza (*Bóg się rodzi*), mazura, kujawiaka i elementów pieśni ludowych, zwłaszcza w kolędzie góralskiej¹⁹. Ciekawym wątkiem są melodie psalmów śródekcyjnych, bazujące na fragmentach popularnych pieśni: np. *Mądrości która*, *Gdy śliczna Panna*, *Zwycięzca śmierci*.

*Mądrości która**Gdy śliczna Panna**Zwycięzca śmierci*

¹⁸ Nie analizowaliśmy tekstów, choć byłoby to z pewnością ciekawe, gdyż nawet pobieżny przegląd ukazuje, iż jedną z cech polskiej pieśni religijnej jest duża ilość treści patriotycznych.

¹⁹ Ale już *Anioł pasterzom mówił* wykazuje cechy chorału protestanckiego, a dzisiejszy repertuar kolędowy to istny konglomerat różnych tradycji, na który duży wpływ mają i melodie tradycyjne, ale i całkiem współczesne, upowszechniane w licznych nagraniach.

Przedstawiony przez nas obraz dopełnia praktyka niezapisana, oralna, z miejscem pozostawionym na improwizację i inwencję własną organistów, księży, zespołów chóralnych i młodzieżowych, gdzie migracja wpadających w ucho motywów jest dużo większa niż w śpiewnikach, a na uroczystej liturgii ślubnej w gotyckiej katedrze możemy usłyszeć obok siebie gregoriańską sekwencję *O Stworzycielu Duchu przyjdź* oraz przebój ABBY.

ŻYWE CZY MARTWE? O EWOLUCJI WARSTWY MELODYCZNEJ POLSKICH PIEŚNI RELIGIJNYCH – Streszczenie

Autorzy artykułu poruszają problem mutacji linii melodycznej w pieśniach Kościoła rzymsko-katolickiego, funkcjonujących dziś w praktyce organistowskiej w Polsce. Analiza samej już tylko warstwy melodycznej bogatego zasobu pieśni ukazuje wyraźnie rysujący się kilkupoziomowy podział, odsłaniający zróżnicowane wpływy m.in. chorału gregoriańskiego, protestanckiego, czy pieśni gospel i melodii zapożyczonych z repertuaru ludowego różnych krajów. Podjęty został także problem autorstwa pieśni.

Polska pieśń religijna stanowi konglomerat utworów niejednorodnych, z których jedne charakteryzują się dużą stałością i konserwatyzmem, inne zaś ewoluują w szybkim tempie, powielając motywy rytmiczne i melodyczne, zapożyczone nierzadko z muzyki popularnej.

DEAD OR ALIVE? NOTES ABOUT EVOLUTION OF MELODIC LAYER OF POLISH RELIGIOUS SONGS – Summary

The authors focus on changes and mutations in melodic layer of Catholic Church music in Poland. The analysis of the sole melody reveals various influences of Gregorian chants, Protestant songs and gospel music, as well as folk melodies from many different countries. Connected with this is the problem of authorship of some songs.

Polish sacred music is a conglomerate of diverse melodies, some of which seem to be resistant to any change while others are changing continuously, often borrowing rhythmical and melodic motives from popular music.